

Studia Philologica Valentina

Vol. 9, n.s. 6 (2006) 1-41

ISSN: 1135-9560

Observaciones sobre Eurípides y su uso dramático de la Retórica

Juan Miguel Labiano Ilundain

Universidad de Valencia

INTRODUCCIÓN*

«Si lo mismo fuese bueno y sabio a la vez desde el punto de vista de todos los individuos, no habría entre los hombres discordia ni disparidad de opiniones. En la actualidad, sin embargo, desde la perspectiva de los mortales, ni la justicia ni la realidad se perciben del mismo modo, excepto a la hora de conferirle un nombre, pero esto no es la realidad en sí misma».

Leídas estas palabras en traducción española, de esta manera sin identificación de autor, podrían llevarnos a atribuírselas, quizá, a algún pensador o filósofo que discursa sobre la entidad de la realidad. En cambio, en el original griego del que proceden se saborean al instante el ritmo de los trímetros yámbicos, que dan una sensación de habla cotidiana¹ a la vez que formal y estilizada por tratarse de una estructura rítmica recurrente,² y se percibe, asimismo, la elegante dicción de la Tragedia griega, con voces del es-

* Hacemos constar nuestro agradecimiento a la DGICYT (HUM2006-02528).

¹ A este respecto se expresa Aristóteles en los siguientes términos: Arist., *Po.* 1449a.26, «empleamos al hablar yambos las más de las veces en la lengua conversacional de unos con otros». Para las referencias a Aristóteles en relación a la *léxis* de la Tragedia, en este y otros lugares del presente trabajo, nos ha sido de inestimable y clarificadora ayuda sobre todo A. López Eire, «La *léxis* de la Tragedia según la *Poética* de Aristóteles», *Helmantica*, Tomo 44, n° 133-135 (1993), pp. 91-131.

² Arist., *Po.* 1449b.28, «y llamo lenguaje sazonado al que tiene ritmo y armonía».

tilo de *amphilektos*, tan poco usual como poética,³ tan locuazmente expresiva como «dicho por ambos lados» gracias a su sufijo *amphí* y, de ahí, «que entraña una disputa o disparidad de opiniones» entre las dos partes implicadas; o *brotoís*, «mortales», por un más prosaico «hombres»;⁴ o un *éris*, «discordia», de solaz sabor homérico, jónico de la prosa herodotea, cuidada voz en la Tragedia griega y, más adelante, en la prosa de Tucídides o Jenofonte que recogen, entre otros muchos, vocablos de pareja procedencia. Y es que, en efecto, las palabras en cuestión pertenecen a los versos 499 a 502 de la tragedia *Las Fenicias* de Eurípides.

Aun así, el hecho de que una lectura, por ejemplo, en simple traducción nos prive del sabor estilizado de la dicción poética de la Tragedia griega, no es esto aun así lo peor que puede suceder. En simple lectura, tanto en traducción como en directo sobre el original griego, tampoco estableceríamos una diferencia excesivamente relevante entre un texto trágico o un manual de filosofía si nos atenemos sólo a las desnudas palabras, en su mero valor referencial de contenidos léxicos, perdiendo de vista la clave escénica, de acción teatral representada ante un público de atentos espectadores, que es básica en un caso pero no en el otro. En ese sentido, no está de más adelantar desde el principio un hecho sencillo pero básico, al que Oliver Taplin dedicó un libro completo,⁵ a saber, que la Tragedia griega no es una entidad estática, didáctica y exclusivamente verbal sino un conglomerado de elementos, de los que únicamente conservamos el texto escrito, que implican acción y contexto visual ante unos espectadores, algo que se ve y se oye.⁶ Si nos olvidamos de esta clave escénica, entonces Eurípides puede pasar por un profesor de Retórica, de pensamiento, por un sofista, tal como ha sido interpretado por buena parte de la crítica en el pasado, en mayor o menor grado incluso en la actualidad, y no por lo que realmente era, a juicio al menos de sus conciudadanos, a saber, un dramaturgo que componía piezas teatrales. Desde esta perspectiva

³ Arist., *Rh.* 1404b.10, «por lo cual hay que hacer *extranjera el habla coloquial*; pues los hombres son admiradores de lo que es de lejos y lo admirable es placentero».

⁴ Arist., *Rh.* 1404b.8, «pues el apartarla hace que parezca (sc. la dicción) más digna de consideración».

⁵ O. Taplin, *Greek Tragedy in Action*, London 2003² (1978¹).

⁶ O. Taplin, *op. cit.* p. 1.

esperamos comprender e integrar mejor el ingrediente retórico, en concreto, de sus composiciones dramáticas. Así queda esbozado de momento en parte el propósito de estas páginas que siguen.

De los tres grandes autores de tragedias griegas, de los que se nos han conservado unos cuantos dramas completos —Esquilo, Sófocles y Eurípides—, es sin duda en este último en quien ejercen una mayor influencia visible las técnicas de la Retórica. En el arte y estilo de Eurípides se aprecian a la perfección su gusto por las ideas generales y los debates de tipo moral, su habilidad en construir parlamentos y diálogos teatrales, su facilidad en proporcionar todo tipo de argumentos conforme a las tendencias intelectuales de su tiempo, y, en definitiva, su predilección por explotar y recorrer toda la gama de procedimientos dialógicos y demostrativos que le proporciona su conocimiento y práctica de la Retórica, puesta siempre al servicio de su arte dramático con mejor o peor fortuna —ésa es otra cuestión—. Este talento retórico de Eurípides se ha venido reconociendo como tal desde la propia Antigüedad y, en las últimas décadas —desde siempre en realidad—, abundan en la bibliografía los estudios sobre Eurípides y este aspecto particular de la Retórica, porque no deja de ser un tema apasionante y siempre interesante. Por ello mismo, tratar el tema de la Retórica en Eurípides puede parecer un *déjà vu* —porque realmente lo es— pero, aun así y todo, y sin aspirar a ser especialmente novedoso (dado el estado de la cuestión), se quieren proponer una serie de consideraciones sobre el tema con respecto a su uso dramático, aspecto este que, salvo error u omisión, no ha merecido un tratamiento monográfico específico por extenso.⁷

RETÓRICA Y FILOSOFÍA

En los versos de Eurípides antes citados, con que Eteocles en *Las Fenicias* trata de justificar la disparidad de puntos de vista que le enfrentan a su hermano Polinices y su apego al poder, respecto de la cuestión de quién debe ocupar el trono de Tebas, se esboza

⁷ Las ideas, con todo, respecto de este asunto son abundantísimas en la bibliografía. Sin ir más lejos, en fechas no muy lejanas Jacqueline de Romilly, *La modernité d'Euripide*, Paris, 1986, apunta lo que, a todos los efectos, son las claves fundamentales y claras para comprender este uso dramático de la Retórica, en las que nosotros mismos apoyaremos buena parte de nuestras conclusiones.

una idea capital a propósito de que una cosa es darle nombre a un concepto y otra cosa bien distinta la entidad de tal realidad, con todas las consecuencias filosóficas y retóricas de tal aserto.

En concreto ideas de este estilo recuerdan afirmaciones como las que leemos en el *Sobre lo que no es o sobre la naturaleza* de Gorgias, del tipo Gorg. B 3.84 D-K «aquello con que las comunicamos (sc. las cosas que existen) es la palabra, pero la palabra no es el fundamento de la cosa ni la cosa existente. Luego no comunicamos al prójimo la cosa existente sino la palabra, que es diferente de las cosas que existen». Este interesante enunciado se inscribe en el desarrollo de la tercera tesis de los tres aspectos capitales propuestos por Gorgias con anterioridad:⁸ Gorg. B 3.65 D-K «el primero, que nada existe; segundo, que, incluso si algo existe, es inaprehensible para el hombre; tercero, que, incluso si es aprehensible, ni aun así puede ser comunicado ni explicado al prójimo».

La valoración e interpretación de este escrito gorgiano ha hecho correr ríos de tinta en sentidos diversos.⁹ El juicio sumarísimo de H. Gomperz, que despacha el tratado con estas palabras, «voy a resumir: el escrito *Sobre la naturaleza* resulta ser un *paígnion* retórico comparable a la *Helena* y al *Palamedes*»,¹⁰ es decir, un juego

⁸ En concreto nos referimos en este momento a la versión del tratado *Sobre lo que no es o sobre la naturaleza* transmitida por Sexto Empírico en su obra *Contra los profesores*, VII ss. Citamos por H. Diels-W. Kranz, *Die Fragmente der Vorsokratiker*, vol. 2, Berlin 1952.

⁹ En NP (*Der Neue Pauly*) s. v. *Gorgias* puede accederse a un esquema conciso pero claro sobre las diversas valoraciones, interpretaciones y puntos de vista que suscitan los escritos de Gorgias. También resultan de gran utilidad la introducción y las notas al efecto de la traducción española de Gorgias a cargo de Antonio Melero, *Sofistas. Testimonios y fragmentos*, Madrid, 1996. Decepcionante, por el contrario, R. Wardy, *The Birth of Rhetoric*, New York, 1996, por su falta de carácter crítico que no aporta gran cosa al panorama de la valoración gorgiana.

¹⁰ H. Gomperz, *Sophistik und Rhetorik*, Stuttgart, 1965, p. 33. No debe confundirse este libro con el capítulo de igual título, «Sophistik und Rhetorik», que aparece en C. J. Classen, *Sophistik*, Darmstadt, 1976, pp. 21-37. En realidad, este capítulo de Classen (*Sophistik*, Darmstadt, 1976, pp. 21-37) se corresponde con el capítulo II de idéntico título de Gomperz 1965 (*Sophistik und Rhetorik*, Stuttgart, 1965, pp. 35-49), que al mismo tiempo da título al libro completo. No obstante, la cita que hemos recogido procede del muy interesante capítulo I, «Über den angeblichen 'philosophischen Nihilismus' des Gorgias von Leontini» (Gomperz, *Sophistik und Rhetorik*, Stuttgart, 1965, pp. 1-35).

retórico, o la interpretación de Guthrie, para quien también se trata de un juego contra las posturas de Parménides,¹¹ a lo que también se suma Dodds¹², contrasta con la interpretación del texto como una polémica seria y rigurosa contra el eleatismo.¹³ En todo caso, los historiadores de la filosofía han interpretado mayoritariamente a Gorgias en clave de un nihilismo radical y, por lo general, lo han dejado a un lado. En efecto, la afirmación con que Sexto Empírico termina la exposición de las ideas de Gorgias lo dejan reducido a eso, a un escepticismo integral y un nihilismo radical:¹⁴ Gorg. B 3.87 D-K «por lo tanto, la palabra no muestra la mayoría de las cosas en su fundamento, del mismo modo en que, precisamente, éstas tampoco revelan su naturaleza recíproca. Por consiguiente, al plantearse estas dificultades en Gorgias, el criterio de verdad, por cuanto depende de ellas, se esfuma». Pero, bien mirado esto, a saber, el conjunto de ideas que palpitan en el *Sobre lo que no es o sobre la naturaleza*, lo cierto es que, lejos de agotarse en sí mismo

¹¹ W. K. C. Guthrie, *Historia de la filosofía griega*, vol. II, Madrid, 1986 (trad. española), p. 197. Según este autor, el propósito de Gorgias en este tratado es poner de relieve lo absurdo de la lógica eleata y, en particular, la de Parménides (cf. especialmente pp. 194 y 199).

¹² E. R. Dodds, *Gorgias*, London, 1971, p. 8. En la falta de una repercusión seria entre sus contemporáneos encuentra Dodds su justificación de que, probablemente según su punto de vista, Gorgias jugaba con este tipo de argumentaciones con casi ninguna o nula preocupación por la filosofía sino, única y exclusivamente, dedicado a formar oradores que entrasen en la categoría del *deinòs légein*, «ducho al hablar».

¹³ Así G. Calogero, *Studien über den Eleatismus*, Hildesheim, 1970 (trad. alemana), pp. 240-2. Cf. en particular todo el capítulo IV, «Gorgias» (pp. 171-242). En general también sobre el eleatismo, cf. W. K. C. Guthrie, *op. cit.* pp. 15-133). Sobre la trayectoria intelectual de Gorgias, aún sigue vigente en lo esencial el modelo propuesto por Diels, «Gorgias und Empedokles», en C. J. Classen, *Sophistik*, Darmstadt, 1976, pp. 351-383. Otro libro muy bien planteado y con conclusiones concretas y bien sintetizadas es el de H. J. Newiger, *Untersuchungen zu Gorgias's Schrift Über das Nichtseiende*, Berlin, 1973, para quien el tratado también es un ataque contra el eleatismo. Se trataría de llevar la teoría de Parménides al extremo: Gorgias, valiéndose de las mismas premisas lógicas que el eleata, pretende probar incluso todo lo contrario de lo que afirma Parménides.

¹⁴ E. Dupréel, *Les sophistes. Protagoras, Gorgias, Prodicus, Hippias*, Neuchâtel, 1980, pp. 63.

tales pensamientos, limitados a ese nihilismo estéril, abren ante sí unas perspectivas que Gorgias aprovechó al máximo, confiriendo un nuevo rumbo y una nueva dimensión a la comunicación retórica entre los hombres.¹⁵ Evidentemente, comentarios del tipo de los de Isócrates en su *Encomio de Helena*, Isoc. 10.4 «ellos (sc. Gorgias, Zenón y Meliso, a quienes acaba de citar) demostraron con claridad que es fácil, sobre aquello que uno se proponga, construir un discurso falso» pueden resultar inquietantes. No en vano, toda verdad es relativa en las enseñanzas retóricas de los sofistas,¹⁶ entre los que se enmarca Gorgias y, por supuesto, Protágoras, con quien aquel compartía puntos de vista similares respecto de su visión relativista de la realidad y la percepción.¹⁷

En conclusión, de momento, resulta según Gorgias que la palabra no es la cosa; que no tenemos conocimiento directo de la realidad sino a través de las palabras; que es eso, la palabra, lo que transmitimos al prójimo;¹⁸ que hay un abismo tal entre la realidad y nuestro conocimiento o figuración de ella a través del lenguaje, que incluso podemos imaginar, discurrir y relatar con palabras cosas o sucesos inexistentes, bien porque no han tenido lugar o porque, simplemente, son imposibles, tales como personas volando, carros corriendo por el mar o seres que no existen en la realidad.¹⁹ En palabras de A. López Eire,²⁰ «al final, lo único que podemos

¹⁵ En efecto, E. Dupréel, *op. cit.* p. 63, indica que Gorgias no habría temido negar como filósofo los fundamentos lógicos del arte de comunicar el pensamiento, en el cual sobresalía sin embargo y del que supo extraer tan grandes beneficios. Señala, asimismo, que el conjunto de la disertación crítica de Sexto Empírico aparece como «una introducción filosófica a la ciencia del discurso» (*op. cit.* p. 69).

¹⁶ Cf. W. K. C. Guthrie, *op. cit.* p. 60.

¹⁷ Cf. G. Calogero, *op. cit.* p. 236 y E. Dupréel, *op. cit.* p. 64.

¹⁸ Gorg. B 3.84 D-K «aquello con que las comunicamos (sc. las cosas que existen) es la palabra, pero la palabra no es el fundamento de la cosa ni la cosa existente. Luego no comunicamos al prójimo la cosa existente sino la palabra, que es diferente de las cosas que existen».

¹⁹ Gorg. B 3.79 D-K «ya que no porque uno piense a un hombre volando o carros corriendo por el mar, al punto vuela el hombre o corren los carros por el mar. En consecuencia las cosas pensadas no existen». Gorg. B 3.80 D-K «ya que Escila y la Quimera y muchos otros seres que no existen son pensados».

²⁰ A. López Eire, «Reflexiones sobre el origen y desarrollo de la antigua retórica griega (1ª parte)», *LOGO* n° 4 (2003), pp. 105-128, cf. p. 123.

comunicar es *lógos*. Nos movemos, pensamos, nos comunicamos, existimos y somos con lenguaje (*lógos*) y estamos irremediable e irreparablemente situados en medio de lenguaje (*lógos*), atrapados en su enorme tela de araña». Realmente, considerados estos aspectos como ventajas, lejos de caer en el escepticismo o el nihilismo, lo que se abre ante nosotros es una fuerza creativa de primera magnitud, como esperamos ir viendo poco a poco.²¹

Parece estar, por consiguiente, claro que por medio de la palabra (la palabra de carácter retórico o, simplemente, la palabra) se pueden crear realidades y conceptos al margen del mundo real, realidades y conceptos que no existen fuera de la palabra. Esto es lo que sucede, por ejemplo, cuando se habla del *no ser* o de criaturas míticas de carácter legendario y fabuloso. Luego la palabra puede, perfectamente, nominar y dar nombre a realidades que no existen fuera de ella. Esto tiene un potencial poderosísimo, de proporciones casi infinitas, que la cultura griega supo muy bien reconocer y apreciar, y de utilidad y aplicación muy diversa, aunque implique admitir que el lenguaje no es —o no tiene por qué ser necesariamente— una fiel reproducción e imagen de la realidad sensible.

Éste es el radical salto de pensamiento entre un Parménides que decía que «no se puede decir ni pensar que el ser no es»,²² y que «lo mismo es el pensar que el objeto de tal pensamiento»,²³ ya que «es lo mismo pensar y ser»,²⁴ es decir, afirmar que sólo existe el Ser y que no existe la Nada, por una parte, e identificar el ser con el pensamiento, por otra parte, y los sofistas en la Atenas de mediados del s. V a. C., que proponían la separación tajante entre el lenguaje-razón o *lógos* y el ser o la realidad. Y, más en concreto, nos referimos al duro golpe que recibe el pensamiento parmenídeo cuando Gorgias afirma —u opina, mejor dicho— que la palabra no es la cosa y que, si juzgásemos la realidad por la palabra, habría

²¹ Para un desarrollo más pormenorizado de estas cuestiones sobre retórica y filosofía, un excelente planteamiento es el que expone A. López Eire, «Reflexiones sobre el origen y desarrollo de la antigua retórica griega (1º parte)», *LOGO* n° 4 (2003), pp. 105-128, en particular el capítulo «Retórica y filosofía: de Parménides a Platón».

²² Parm. B 8.8 D-K. Cf. en general para todas estas reflexiones, A. López Eire, *op. cit.*, especialmente pp. 120-122.

²³ Parm. B 8.35 D-K.

²⁴ Parm. B 3.7 D-K.

que llegar a la conclusión de que la realidad, pensable o comunicable tan sólo a través del lenguaje, o no existe, o no llega a ser conocida en su auténtico sentido de ser realmente.²⁵

A partir de este relativismo de la verdad, la realidad y el lenguaje, resulta de hecho que la argumentación lógica y la búsqueda de la verdad ceden terreno ante esta dimensión pragmática del lenguaje que, en opinión de Gorgias, «es un gran soberano que, con un cuerpo minúsculo e insignificante, lleva a cabo divinísimas obras, ya que es capaz de acabar con el miedo, quitar las penas, producir alegría, incrementar la piedad... ya que el lenguaje enhechiza, persuade y hace cambiar de opinión».²⁶ El lenguaje, por tanto, quizá no sea un buen instrumento para el conocimiento de la realidad pero tiene una dimensión pragmático-social en la que cobran un protagonismo esencial las estrategias psicagógicas, psicológicas y estilísticas.

Gorgias, por consiguiente, comprendió muy bien y expuso con total claridad un hecho fundamental en el armazón teórico de la Retórica y de la Poética, a saber: que el discurso, el lenguaje, es mucho más «psicagógico» o «arrastrador de almas» que lógico, por lo que acabamos de decir de que no reproduce fiel y debidamente la realidad, sino que más bien sirve para impresionar, arrastrar las voluntades e, incluso, esclavizar a los oyentes merced a una serie de estrategias como la atracción de las almas de los oyentes (estrategias psicológicas) y su seducción mediante la belleza estética de la palabra (estrategias estilísticas). Ésta es la clave para entender a Gorgias y su concepto fundamentalmente «psicagógico» del lenguaje, entendido como «droga» (*phármakon*) y como «engaño seductor» (*apátēma*).²⁷

²⁵ A. López Eire, *op. cit.* 122.

²⁶ Gorg. *Hel.* B 8 D-K.

²⁷ Gorg. *Hel.* B 14 D-K «la misma relación tienen el poder de la palabra respecto de la disposición del alma y la prescripción de fármacos respecto de la naturaleza del cuerpo, ya que, del mismo modo que unos fármacos extraen del cuerpo unos humores y otros, otros, y unos ponen fin a la enfermedad y otros a la vida, así también las palabras unas producen pena, otras placer, miedo, o asientan en el valor a quienes las escuchan, o envenenan el alma y la embrujan merced a una persuasión maligna». Gorg. *Hel.* B 10 D-K «engaños seductores de la opinión». Cf. A. López Eire, *op. cit.* pp. 121 y 123.

Aún hay más: Gorg. *Hel.* B 10 D-K «los encantamientos inspirados, gracias a las palabras, conducen al placer y alejan del dolor. Ya que el poder del encantamiento, de resultados de su encuentro con la opinión del alma, la seduce, la persuade y la transforma con su embrujo. Del embrujo y la magia se han inventado dos artes que son extravíos del alma y engaños seductores de la opinión». Las dos artes en cuestión son la poesía y la prosa artística.²⁸ La literatura, evidentemente, se aprovecha de esta fuerza generativa y creativa de la palabra retórica o, simplemente, la palabra.

LA POSICIÓN INTELECTUAL DE EURÍPIDES

Eurípides, por consiguiente, a partir de citas como aquella con la que hemos abierto estas páginas, ¿se encuentra en la misma órbita que Protágoras y Gorgias? Nestle²⁹ no dudó, desde luego, en calificar a nuestro dramaturgo como «Eurípides, el poeta de la Ilustración», en su ya clásico libro *Euripides. Der Dichter der griechischen Aufklärung*. Y, efectivamente, Eurípides en pasajes como el de *Las Fenicias* parece interesarse, al menos a simple vista, en la cuestión de si el nombre de las cosas representa realmente las cosas en sí mismas,³⁰ al estilo de lo que hemos podido ver en Gorgias. También pone Nestle³¹ en relación el fragmento de Protágoras B 6a.1 D-K, «sobre cualquier asunto hay dos razonamientos opuestos uno frente al otro»,³² con el fragmento³³ 189 de la *Antíope* de Eurípides que reza así: E. *fr.* 189 Kn. «a partir de cualquier asunto podría uno, si fuese inteligente para hablar, entablar una competición entre razonamientos dobles». ³⁴ El sabio alemán matiza en

²⁸ A. Melero, *Sofistas. Testimonios y fragmentos*, Madrid, 1996, p. 208.

²⁹ W. Nestle, *Euripides. Der Dichter der griechischen Aufklärung*, Aalen, 1985 (1901¹).

³⁰ W. Nestle, *op. cit.* p. 49.

³¹ W. Nestle, *op. cit.* p. 47.

³² Y aún va más lejos Protágoras cuando afirma su capacidad de «hacer más fuerte el argumento más débil» (B 6b.1 D-K), citado por Aristóteles en su *Retórica* (Arist. *Rh.* 1402a.24).

³³ Citamos los fragmentos de Eurípides por R. Kannicht, *Tragicorum Graecorum Fragmenta*, Vol. V *Euripides*, Göttingen, 2004.

³⁴ Ambas ideas, la de «competición» verbal de razonamientos y la de argumentos «dobles», son recurrentes en Eurípides, como puede verse en E. *Hel.* 139: «Están muertos y no lo están. Hay dos versiones»; *Ph.* 588:

esas mismas líneas que Eurípides, con todo, no es fiel seguidor del extremo escepticismo y relativismo radical de la verdad que profesa Protágoras. No obstante, el tratamiento del poeta sigue siendo, aun así y todo, el del intelectual que registra una tendencia de pensamiento sistemático en concordancia con las corrientes intelectuales de su tiempo, coherente en la expresión de su propio pensamiento. Sin duda el libro de Nestle continúa siendo hoy en día utilísimo, aun a pesar del tiempo transcurrido desde su publicación, para la consideración de ideas, tópicos y reflexiones sobre los sofistas pero no resulta ya suficientemente convincente, por el contrario, a la hora de distinguir entre el Eurípides poeta y el Eurípides pensador. La obra de Nestle es un fruto de su tiempo. Pero, entonces, ¿cómo podemos responder a la pregunta con que iniciábamos este epígrafe? La crítica en los últimos tiempos se ha demarcado de forma decidida por poner de relieve en Eurípides su faceta como dramaturgo, poeta y creador por encima de su relevancia como filósofo o pensador. Que los sofistas representasen la avanzadilla intelectual de su tiempo es cierto; que Eurípides en muchos aspectos fuese innovador, también es cierto pero, de ahí a definirlo sin más como un sofista media un considerable abismo. D. J. Conacher lo afirma de manera bien clara: «Eurípides no fue un filósofo, ni siquiera un pensador sistemático. Fue un dramaturgo, con mucho un hombre de teatro».³⁵ En consecuencia, el hecho de que Eurípides trate y explote temas, tópicos y enseñanzas puestas en boga entre los sofistas de su tiempo no implica necesariamente ni su aceptación ni su rechazo.³⁶ En los aludidos versos que pronuncia Eteocles en *Las Fenicias* lo realmente importante no es el pensamiento de Eurípides sobre la entidad de la realidad: lo que sí importa es la brecha y el abismo cada vez mayor que separa a ambos hermanos, Eteocles y Polinices, cada uno con una idea muy clara de quién debe ocupar el trono de su difunto

«Madre, a estas alturas no es éste un certamen de discursos»; *Med.* 545-6, «Tales palabras te he referido a propósito de mis penalidades, pues eres tú el que ha puesto por delante este combate dialéctico»; *Supp.* 427-8: «Como tú mismo has empezado esta discusión, ahora escúchame, pues eres tú el que ha puesto por delante este combate dialéctico». Las citas eurípideas a este respecto podrían alargarse hasta el infinito.

³⁵ D. J. Conacher, *Euripides and the Sophists*, London, 1998, p. 10.

³⁶ D. J. Conacher, *op. cit.* p. 12.

padre Edipo y de quién está obrando injustamente, cada uno con una idea frontalmente opuesta y contraria a la del otro. Y esto es sutilmente importante porque, al margen de lo que piense o deje de pensar el poeta Eurípides, esa brecha y discrepancia de pensamiento entre ambos hermanos es lo que les conduce derechamente al conflicto trágico que terminará de consumir la destrucción de su familia. Sin duda, al espectador esto le atraía más vivamente que la posición intelectual de Eurípides. Podemos, por tanto, dejar de momento en suspenso dicha posición intelectual.

LA ALIANZA ENTRE LITERATURA, PALABRA RETÓRICA Y MITO

Poco antes hemos indicado que la literatura se aprovechaba de esta fuerza creativa de la palabra retórica. Y de la alianza entre literatura, palabra retórica y mito surge un instrumento que también la cultura griega supo manejar con gran soltura.

En el mito griego se funden, entre otros, estos dos elementos, a saber, el carácter paradigmático que envuelve el relato mítico y la falta de una estricta historicidad en los hechos relatados.³⁷ De manera que, a partir de esta doble vertiente del mito, éste se convierte en un instrumento tremendamente útil para esbozar y proyectar, por ejemplo, ideas políticas, que se pueden representar y expresar de una manera muy eficaz a través de un relato dotado, por una parte, de dicho carácter paradigmático y ejemplar pero al que, por otra parte, no se le exige un recto sentido de verdad histórica unívoca y rigurosa, con las ventajas que todo ello comporta, como vamos a ver ahora mismo en el siguiente ejemplo.

Eurípides escribe hacia el año 423 a. C. una pieza teatral titulada *Las Suplicantes*, en la que las madres y los hijos de los «Siete contra Tebas» acuden a Eleusis, junto con el rey de Argos, Adrastro, para lograr la intercesión de Etra, madre del rey ateniense Teseo, con vistas a que éste les ayude a recuperar los cadáveres de sus familiares, caídos en la guerra, en la expedición militar con que Adrastro, rey de Argos, pretendía apoyar las pretensiones «legítimas» de Polinices al trono de Tebas, como el propio Eurípides desarrolla en *Las Fenicias*, cadáveres que los vencedores se niegan a entregar. Los antecedentes son bien conocidos.

³⁷ Estos dos ingredientes básicos, que no los únicos, los deja bien asentados L. Edmunds en su definición de mito. Cf. L. Edmunds (ed.), *Approaches to Greek Myth*, Baltimore, 1990, p. 15.

Entonces, en el momento en el que se produce la petición de ayuda al rey Teseo, éste, tras vacilar un momento, pronuncia las siguientes palabras ante su propia madre y ante las mujeres de Argos:

E. Supp. 346-353:

*Lo voy a hacer. Iré y rescataré los cadáveres **con la persuasión de mis palabras**. Y si no, por la fuerza de las armas será entonces, y no con la negativa de los dioses. Mas necesito la **aprobación de toda la ciudad**, y lo aprobará si yo lo quiero. Ciertamente es que si le doy al pueblo también la palabra, lo tendré mejor dispuesto, porque **yo instituí su soberanía cuando liberé a esta ciudad por la igualdad de voto**.*

De este modo, por ejemplo, lo que vemos en esta tragedia, es que Teseo, el mítico rey de Atenas, amigo de Heracles, puede aparecer perfectamente, como de hecho se le representa en la tradición mítica, como el fundador de la democracia ateniense, al margen de que, históricamente, este hecho sea a todas luces un claro anacronismo, dotado de gran eficacia retórica.³⁸

Esta representación paradigmática de Teseo como garante de la democracia y restaurador de las injusticias infligidas contra los oprimidos deja ver sus consecuencias, más allá del mito, sobre la propia realidad histórica del momento en que se representa este drama en Atenas: Atenas y su rey Teseo en esta pieza teatral aparecen representados como garantes, por excelencia, de la democracia (que aparece como patrimonio exclusivo de Atenas) y aparecen, también, como defensores desinteresados de los oprimidos, hasta el punto de arrogarse la prerrogativa de intervenir política y militarmente más allá de sus fronteras en otros estados, con vistas a mantener la paz y la vigencia de derechos irrenunciables. Pero esta imagen de un rey mítico en una Atenas mítica, en un pasado legendario e impreciso, coincide como anillo al dedo, de una forma casual o no, con la Atenas del año 423 a. C., inmersa desde hace ya unas cuantas décadas en una fuerte actividad imperialista, y en plena guerra del Peloponeso en ese momento. Luego esta alianza de mito y literatura le sirve a Eurípides magníficamente para elaborar una obra de clara propaganda política, entre otros asuntos. Naturalmente, en clave de Tragedia griega.³⁹

³⁸ U. Albini, «Euripide e le pretese della retorica», *La parola del passato* 40 (1985), pp. 256-7.

³⁹ En palabras de C. W. Macleod, «Politics and the Oresteia», *JHS* 102 (1982), pp. 131, «La función de la Tragedia en su contexto social e históri-

En el testimonio que hemos recogido del rey Teseo hemos visto que él, primero, prestaría su ayuda mediante la persuasión de las palabras y, en caso de no ser éstas suficientes, con la fuerza de las armas, como finalmente ocurre. Pues bien: vamos a ver precisamente ahora, a este respecto, unos cuantos pasajes más de tragedias de Eurípides para ver cómo se entiende en estos textos el poder, la fuerza y el papel de la palabra, que es algo que tiene que ver directamente con la Retórica.

Pero, previamente a esto, vamos a anotar antes unas cuantas consideraciones generales sobre la Retórica en el drama griego y, más en particular, el drama de Eurípides.

LA PALABRA Y LA RETÓRICA EN EL DRAMA GRIEGO

Uno de los principales rasgos dramáticos de la Tragedia griega antigua es su carácter agonístico o agonal. Así lo señalan F. Jouan,⁴⁰ Conacher en *Euripides and the Sophists*,⁴¹ Collard en su «Formal Debates in Euripides' Drama»⁴² y el libro de Michael Lloyd, *The Agon in Euripides*, va en esa misma línea. La bibliografía sobre esta cuestión del carácter agonal de la Tragedia griega en general y de la de Eurípides en particular es lo suficientemente abundante como para indicar que estamos ante una cuestión que ha atraído enormemente desde siempre la atención de los estudiosos.

Las situaciones en que los personajes euripideos se entretienen y deleitan con la pronunciación de discursos fuertemente formalizados⁴³ resultan ser de lo más variadas, desde el conflicto y dis-

co no es hacer referencia directa a hechos contemporáneos, sino elevar al rango de universalidad y tocar con emoción la experiencia del dramaturgo y sus conciudadanos, interpretar en clave de mito y drama sus más hondas preocupaciones como seres humanos».

⁴⁰ F. Jouan, «Eurípide et la rhétorique», *LEC* 52 (1984), p. 6.

⁴¹ D. J. Conacher, *op. cit.* p. 50. También en «Rhetoric and relevance in Euripidean Drama», p. 81, en J. Mossman (ed.), *Oxford Readings in Classical Studies. Euripides*, New York, 2003, pp. 81-101 (= 1981: 3).

⁴² C. Collard, «Formal debates in Euripides's Drama», *G&R* 22 (1975), p. 58 (= 2003: 65).

⁴³ Especialmente en el proemio, como señala M. Lloyd, *The Agon in Euripides*, New York, 1992, p. 36. En general, como ya ha sido ampliamente observado por la crítica, estos discursos muestran todos ellos en su estructura influencias de la disposición retórica. No obstante, la investigación de la relación de estos *agones* con la retórica contemporánea se ve

cusión de ideologías políticas, como el debate sobre democracia y tiranía entre Teseo y el heraldo en *Las Suplicantes* (409 ss.), rivalidades dinásticas en *Los Heraclidas* (134 ss.), de sucesión al trono en *Las Fenicias* (469 ss.), disputas conyugales y enfrentamientos familiares entre suegra y nuera, como en *Las Troyanas* (914 ss.), o entre abuelo y nieto, como en *Orestes* (491 ss.), o la simple animosidad personal, como en *Medea* (446 ss.). Las sagas míticas surtían de abundante material para tales enfrentamientos.

Efectivamente, la Tragedia griega centra su temática y el escenario en que se desarrolla en el universo del mito griego, un universo que nos presenta constantemente individuos que se esfuerzan por lograr algún tipo de objetivo, frecuentemente en conflicto con algún otro individuo, o con algún tipo de fuerza o circunstancia del destino que, con mucha frecuencia, aparece personalizado bajo la figura de alguna divinidad. Esto por una parte.⁴⁴ Por otra parte, la Tragedia griega es un género dramático constreñido por una serie de condicionamientos teatrales que le dan su configuración especial. A saber, por ejemplo, el número de actores parlantes que, con Sófocles, alcanza el número de tres en la escena; o el hecho de evitar mostrar cuadros de batalla, catástrofes o muertes, por las razones que fuera, bien por tradición, convenciones estéticas o imposibilidad material en algunos casos.⁴⁵ De manera que, salvo lo concerniente a la música y la danza, que son aspectos que conocemos de forma muy deficiente por falta de testimonios suficientes, y salvo todo aquello relativo al vestuario y las técnicas de interpretación teatral de los actores, salvo todos estos elementos que, de todos modos, tenemos que tener presentes en la medida en que nos sea posible, lo cierto —en términos relativos— es que la Tragedia era una manifestación esencialmente verbal,⁴⁶ donde la

obstaculizada por la casi completa ausencia de testimonios conservados de oratoria forense de las mismas fechas que la producción poética de nuestro dramaturgo (cf. M. Lloyd *ibid.*).

⁴⁴ J. Duchemine, «Les origines populaires et paysannes de l'agon tragique», *Dioniso* 43 (1945), p. 248, y C. Collard (1975: 58 = 2003: 64).

⁴⁵ C. Collard, *op. cit.* p. 58 (= 2003: 64) y O. Taplin, *op. cit.* p. 160.

⁴⁶ J. Gregory, «The power of language in Euripides's *Troades*», *Eranos* 84 (1986), p. 9.

palabra, con toda la gama de sus entonaciones y tonalidades, tenía una importancia radical.⁴⁷

Esta afirmación relativamente tajante no quiere decir —porque, además, ya ha habido suficientes estudiosos que nos han prevenido afortunadamente de esta desviación— que haya que reducir la Tragedia griega a los textos escritos que se nos han conservado, porque no se debe perder nunca de vista el hecho de que estos textos no son una mera sucesión de frases escritas sino un elemento concreto de lo que, un día, fue una representación dramática en acción ante un público. De lo contrario, corremos el riesgo, difícilmente asumible, de no entender nada de los propios textos.⁴⁸ Por lo tanto, el ingrediente *escénico* es más que relevante para comprender cabalmente este esencial ingrediente verbal que estamos destacando en este momento, como veremos más adelante.

Se ha señalado que el *agón* como parte estructural de la Tragedia, fuertemente retorizado, aparece en Sófocles y Eurípides y que, como tal elemento estructural así definido, no se encuentra en las tragedias de Esquilo, aunque sus diálogos bajo forma alternante podrían representar una fase anterior a los diálogos más estilizados de Sófocles y Eurípides.⁴⁹ Por tanto, es a partir del año 450 a.

⁴⁷ J. A. López Férez, «Retórica y tragedia en Eurípides», en *Investigaciones semióticas III. Retórica y lenguajes*, Actas del III Simposio internacional de la Asociación española de semiótica, celebrado en Madrid durante los días 5, 6 y 7 de diciembre de 1998, UNED, Vol. II, 1990, p. 57.

⁴⁸ Cf. fundamentalmente O. Taplin, *op. cit.*, quien, en su prefacio de la revisión de 1985, se defiende en estos términos de algunas reacciones que provocó la primera edición de su libro en 1978: ix «I do not endorse that: the power of Greek theatre rests on its extraordinary combination of word and embodiment. To neglect one is to impoverish the other. I trust that this book does not encourage anyone to set the performative dimension in competition with the verbal» (para no traicionar lo más mínimo las palabras y el espíritu de O. Taplin hemos optado por no traducirlas, en contra de la norma que venimos observando). Cf. asimismo, esta vez a propósito de la Comedia aristofánica, T. Long, «Understanding Comic Action in Aristophanes», *CW* 70 (1976), p. 1: «Este artículo es un ejercicio de imaginación. Trata de las dificultades de leer una Comedia griega no como una sucesión de frases sino como un elemento concreto de lo que un día fue una acción dramática».

⁴⁹ J. Duchemin, *op. cit.* pp. 248-249.

C. aproximadamente (la fecha relativa en que se sitúa el *Áyax* de Sófocles, se supone que su tragedia conservada más antigua, pese a la problemática en torno a esto) cuando podemos decir que aparecen los debates formales, primero en Sófocles⁵⁰ y luego en Eurípides. En este sentido, como ya puntualizó Madame Duchemin, la sofística ha podido influir en esto, pero —muy probablemente también— la sofística ha recibido la influencia de la propia Tragedia al proporcionarle ésta un modelo para su carácter agonístico de discursos antilógicos.⁵¹ Es evidente que algunos elementos de la Tragedia del S. V a. C. son fácilmente susceptibles de ser puestos en relación con la instrucción retórica en sus diversas especies, algunos incluso en fecha anterior a la publicación de los primeros discursos forenses. Por ejemplo, el juicio de Orestes en *Las Euménides* de Esquilo muestra algunos de los mecanismos judiciales que conocemos por otras fuentes, como el término *diókon*, «el que persigue», es decir, «el acusador», o el tipo de interrogatorio a que es sometido Orestes entre los versos 585 a 603.⁵²

En general se ha llegado a decir que los discursos retóricos de Eurípides son demasiado rígidos, demasiado formales, simétricos, que rompen la continuidad de la trama dramática, como si le gustase más la Retórica que la propia Tragedia; en contraste con los discursos de Sófocles que tienden a resultar menos rígidos, más asimétricos, más acomodados a la trama, con un sentido de control dramático de la situación, sin que la Retórica domine el desarrollo del drama y su ritmo.⁵³ En palabras de Murray,⁵⁴ «no nos gusta que

⁵⁰ Con Sófocles parece, en efecto, que el género de la Tragedia griega avanzó notablemente, si bien no hay que dejar atrás en punto alguno al genial Esquilo. Cf. Arist. *Po.* 1449a.15-19, «y el número de los actores de uno a dos lo elevó Esquilo el primero, y redujo el papel del Coro, y dispuso que el diálogo llevase la voz cantante. Sófocles elevó a tres el número de actores e introdujo la escenografía».

⁵¹ J. Duchemin, *op. cit.* pp. 247-8 y 275.

⁵² Para un análisis rápido de esta escena desde el punto de vista de la oratoria forense, cf. S. Usher, *Greek Oratory*, New York, 1999, p. 16. Sobre los atisbos de técnicas retóricas de la oratoria forense en los dramaturgos del S. V a. C., cf. S. Usher, *op. cit.* pp. 16-21, quien presenta un sumario breve pero claro.

⁵³ C. Collard, *op. cit.* pp. 58-59 (= 2003: 65-6).

⁵⁴ G. Murray, *Eurípides y su época*, México, 1951 (trad. esp. de *Eurípides and his age*, London 1946²), pp. 11-12.

un poeta sea demasiado claro, y detestamos que sea metódico. [...] Nos ofende casi ese 'en primero, en segundo, en tercer lugar', o el distribuir las cosas a una y otra mano. Y esto Eurípides se empeñó en hacerlo hasta la saciedad».

Otro punto de vista, por el contrario, desde la perspectiva de las estrategias narrativas de Eurípides y a propósito de la interrupción de la acción con estos discursos retóricos, nos lo ofrece Barbara Goward cuando comenta que «Eurípides, no obstante, arranca a su auditorio de su implicación en el sufrimiento humano para contemplar a esos mismos seres humanos enzarzados en un debate forense. Todos estos elementos producen una cierta 'politonalidad'». ⁵⁵ Sin asegurar la fortuna en la elección del término en cuestión, con el que, personalmente, nos cuesta comprometernos, lo cierto es que Eurípides da la impresión de querer desconcertar a su auditorio y, en buena medida, lo consigue mediante procedimientos de este estilo. Toda vez que el sustrato temático básico ya venía impuesto por la tradición a partir de las grandes sagas míticas, no está de más introducir elementos que despierten y provoquen la curiosidad del público ante tratamientos inusitados de temas que conocían bien. ⁵⁶ Y lo cierto, también, en este sentido, es que al plano del escenario mítico, legendario y, cronológicamente, difuso en que se desarrolla la trama de una tragedia, se le superpone, por lo menos, otro plano que evoca de inmediato la absoluta cotidianeidad de la vida ateniense ordinaria, con sus pleitos y sus debates en la asamblea. Esta aproximación, por superposición de planos, a la realidad del día día inmediato y cotidiano desafía temerariamente las convenciones del género de la Tragedia, sin quebrarlas por completo, y es una de las razones por las que Eurípides merece la etiqueta de poeta innovador. Aristóteles en la *Poética*, 1453b.22-26, afirma que «no es posible, por consiguiente, alterar las historias transmitidas tradicionalmente. Me estoy refiriendo, por ejemplo, a que Clitemestra resulta asesinada por Orestes y Erifila por Alcmeón. Pero también es preciso ser creativo y hacer buen uso del material transmitido». En los márgenes de esta creatividad

⁵⁵ B. Goward, *Telling Tragedy. Narrative Technique in Aeschylus, Sophocles and Euripides*, London, 1999, pp. 128. Este concepto de 'politonalidad' lo cita a propósito de C. H. Whitman, *Euripides and the full circle of myth*, Cambridge, 1974, p. 113.

⁵⁶ O. Taplin, *op. cit.* p. 163.

y manejo hábil del material tradicional parece moverse Eurípides, pues, con gran soltura con su postura desafiante de las convenciones. Sobre esta postura habremos de volver más adelante.

LA PALABRA Y LA RETÓRICA EN EL DRAMA DE EURÍPIDES

Eurípides, desde luego, es un gran consumidor de la Retórica del momento y le gusta marcar claramente sus debates, desde un punto de vista formal, con terminología de la propia Retórica, con fórmulas del ámbito forense y deliberativo, y con procedimientos de la argumentación sofística vigente.⁵⁷ No está de más puntualizar, no obstante, que quizá se trate de una caracterización deliberadamente formal más aparente que real, por cuanto, si nos atenemos al criterio de fórmula retórica que desarrolla Cortés en su monografía de 1986 sobre fórmulas en la oratoria judicial ática,⁵⁸ no encontramos de hecho tales elementos formularios, estrictamente representados, en los parlamentos de Eurípides, por más que algunos de ellos nos den la impresión de trasladarnos a un escenario virtualmente judicial. No tiene nada de extraño, por otra parte, que los parlamentos de los personajes de Eurípides tengan ese aire y apariencia de retoricidad formal que, una vez contrastada con la práctica forense y deliberativa real, pueda ser cuestionada *sensu strictu*, toda vez que al poeta, con bastante probabilidad, no le interesa tanto la reproducción fiel de los esquemas formales al uso como la sensación y efecto de realidad escénica que sí provocan dentro de su función dramática. Una vez más conviene recordar que «la función de la Tragedia en su contexto social e histórico no

⁵⁷ C. Collard, *op. cit.* p.61 (= 2003: 67). También S. Goldhill, «The language of tragedy: rhetoric and communication», pp. 134 ss. en P. E. Easterling (ed.), *The Cambridge Companion to Greek Tragedy*, Cambridge, 1997, pp. 127-150.

⁵⁸ F. Cortés, *Fórmulas retóricas de la oratoria judicial ática*, Salamanca, 1986. En esta monografía, a partir del estudio de tres campos formularios en todos los discursos judiciales áticos (presentación de pruebas, introducción a la «narración» y súplica a los jueces) se establecen los nexos con la normativa retórica que permiten discutir, entre otras cosas, problemas de atribución, cronología, composición, etc. en estos textos. Con todo, estas influencias son innegables y están bien estudiadas (cf. G. H. Goebel, *Early Greek Rhetorical Theory and Practice: Proof and Arrangement in the Speeches of Antiphon and Euripides*, Dissertation, Michigan, 1990, pp. 356 ss.

es hacer referencia directa a hechos contemporáneos». ⁵⁹ Quede hecha esta observación.

Hay, desde luego, situaciones en las que el poeta no tiene ningún inconveniente en detener el ritmo dramático de la acción y deleitarse —incluso haciendo ostentación de ello— en la elaboración de largos discursos. Por ejemplo, aunque las escenas a las que podemos acudir son muchas, pensemos en ese encuentro entre Menelao y Orestes, en la tragedia que lleva su nombre, después de la severa censura y reprimenda de Tindáreo ante la conducta matricida de Orestes. Éste le pide ayuda a Menelao y se produce la siguiente situación:

E. Or. 634-641:

MENELAO.—*¡Déjame! Por más que trato de darle vueltas en mi interior, no acabo de saber hacia qué dirección inclinarme en este trance.*

ORESTES.—*Pues no remates lo que estás pensando. Escucha antes mis palabras y toma luego una decisión.*

MENELAO.—*Habla, que tienes razón. **Hay ocasiones en que callarse es mejor que hablar, pero las hay en que es mejor hablar que callarse.***

ORESTES.—*Ya voy a hablar. **Los discursos largos son mejores y más claros que los breves.***

Otra situación de este estilo se produce en *Las Troyanas* cuando Menelao le comunica a su esposa, en la escena de su reencuentro, el destino que le aguarda:

E. Tr. 901-910:

MENELAO.—*No hubo unanimidad, pero todo el ejército te entregó a mí, contra quien precisamente descargaste la maldad de tus actos, para que te dé muerte.*

HELENA.—*¿Tengo la **posibilidad de contestar a eso con unas palabras** a propósito de que, si muero, no lo hago con justicia?*

MENELAO.—***No he venido para charlar** sino para matarte.*

HÉCABE.—*Escúchala, que no muera faltándole esta oportunidad, Menelao, y **concédenos también a nosotros hablar** por nuestra parte contra ella, pues tú no tienes ni idea de sus maldades durante su estancia en Troya. Todo mi discurso, una vez compuesto, a muerte la va a condenar en forma tal que no tiene escapatoria alguna.*

Las invitaciones a tomar la palabra son constantes. En estos términos se expresa Clitemestra, sin ir más lejos, cuando le con-

⁵⁹ C. W. Macleod, «Politics and the Oresteia», *JHS* 102 (1982), p. 131. La Tragedia griega no puede, por ejemplo, presentar formalmente una escena de juicio como la que presenciamos, trufada de elementos cómicos y paródicos, eso sí, en la comedia *Las Avispas* de Aristófanes, entre los versos 891 a 1008, para atacar la figura del político demagogo Cleón.

cede a su hija Electra la oportunidad de refutar sus inmediatas palabras⁶⁰ sobre el asesinato de su esposo Agamenón:

E. EL. 1049-1050:

CLITEMESTRA.—*Habla, si quieres, y contraargumenta con franqueza el modo en que tu padre no murió conforme a la justicia.*

Su hija Electra no duda tampoco, a su vez, en tomar la palabra ordenadamente:

E. EL. 1060:

ELECTRA.—*Entonces voy a hablar. Éste es el comienzo de mi exordio.*

Y si alguien flaquea a la hora de hablar, incluso el Corifeo se ofrece para hablar:

E. Alc. 326-327:

CORIFEO.—*Ten valor, que no temo tomar la palabra en lugar de éste. Lo hará, a menos precisamente que esté falto de razón.*

El enfrentamiento entre Jasón y Medea en el drama homónimo de ésta, a partir de los versos 465 y siguientes, también se presta a un análisis de este tipo. Primero interviene Medea y, acto seguido, Jasón. El esquema básico, con un equilibrio prácticamente perfecto en la extensión de la intervención de ambos, a saber, 54 versos cada uno, nos remite directamente a la práctica forense en que, mediante la clepsidra, acusador y acusado disponían de la misma cantidad de tiempo para exponer sus discursos de acusación y defensa. Así sucede aquí. La primera en tomar la palabra es Medea, ejerciendo la acusación. Al igual que en la cita de Electra, que hemos recogido hace poco, la oradora hace gala de presentar su discurso correctamente ordenado, pleonasma incluido:

E. Med. 473-475:

MEDEA.—*Efectivamente, yo aliviaré mi alma hablando mal de ti y tú penarás mientras me escuchas. Comenzaré a hablar en primer lugar a partir de mis primeras razones.*

Jasón replica del siguiente modo:

⁶⁰ E. EL. 1011-1017: «Tales resoluciones tu padre dejó determinadas en relación a aquellos seres queridos suyos, contra los que menos debería haber obrado así. **Te lo voy a contar**, aunque, cuando una mujer es presa de mala reputación, hay una cierta acritud en sus palabras. Por lo que a mí respecta, no sin buenas razones; tras conocer y comprender la historia, en caso de que haya motivos para odiarme, justo será que efectivamente me odies; pero, si no los hay, ¿qué necesidad hay de odios?».

E. Med. 522-525:

JASÓN.—*Me es preciso, por lo que parece, **no ser de naturaleza torpe para hablar** sino, al igual que el diligente piloto de una nave jugando con el velamen, escapar a la carrera lejos de tu **inacabable verborrea**, mujer.*

Y, efectivamente, después de haber hecho gala este Jasón de una verborrea equivalente a la de Medea, ésta vuelve a replicarle en los siguientes términos:

E. Med. 579-585:

MEDEA.—*En verdad resulto ser muy diferente de la mayoría de los hombres, ya que, desde mi punto de vista, **todo aquel que, aun siendo injusto, es de naturaleza inteligente para hablar, merece el mayor castigo**, pues alardea de **envolver bien la injusticia con su lengua** y comete el atrevimiento de **ser un malvado**. Pero no es tan inteligente, lo mismo que tú. Así que no me vengas con esos aires de petulancia y con que eres hábil para hablar. Que una sola palabra te dejará postrado.*

El resultado es, después de un ostentoso despliegue de virtuosismo retórico por ambas partes, tanto por parte de Medea como de Jasón, una larga tirada de versos en la que la acción, como tal, ha quedado relegada a un segundo plano, al menos en apariencia, si bien la impetuosidad verbal y retórica de los parlamentos de Medea y Jasón tampoco han dejado al espectador ocioso.

Nótese, de paso, el juicio negativo que merece, en opinión de Medea, el individuo injusto que es capaz de envolver bien la injusticia con su lenguaje, con vistas a camuflar ésta.⁶¹ En sentido semejante se expresa Hécabe de esta manera:

E. Hec. 1187-1195

HÉCABE.—*Agamenón, entre los hombre sería preciso en buena hora que **la lengua no tuviese mayor fuerza que los actos**. Al contrario, **si uno ha actuado bien, tendría que hablar bien** y, en el otro extremo, **si uno ha actuado mal, sus palabras deberían ser inconsistentes** y no debería jamás poder ensalzar la injusticia. Desde luego son astutos los que hacen exactamente eso, pero no pueden ser astutos hasta el final, sino que mueren de mala manera. Ninguno ha escapado nunca. Así queda lo que a ti te atañe en mi **proemio**.*

Y lo mismo encontramos en uno de los escasos fragmentos del Hipólito cubierto:

E. Hipólito cubierto, fragmento 439 Kn.:

¡Ay, ay, esto de no tener entre los hombres los asuntos la **facultad de verbalizarse**, a fin de reducir a nada a los individuos hábiles en hablar! Por

⁶¹ Con respecto a críticas contra los excesos en el uso de la Retórica, cf. J. A. López Férrez, *op. cit.* pp. 60 ss.

el contrario éstos, en la actualidad, con el torrente verboso de su boca ocultan las mayores verdades de modo que no se cree lo que hay que creer.

O en estas palabras del Corifeo de *Las Troyanas*:

E. Tr. 967-968:

CORIFEO.—[Dirigiéndose a Hécabe] *Majestad, venga a tus hijos y a la patria y echa abajo la persuasión de esta mujer (sc. Helena), pues **habla bien aun siendo una facinerosa**. ¡Bien **terrible** es esto!*

Al hilo, justamente, de esta serie de consideraciones negativas sobre las malas artes retóricas en que ha ido derivando nuestra ejemplificación de cómo se hace ostentación pública de verbosidad, cabe señalar que suele ser más frecuente, como señala François Jouan,⁶² que los personajes de Eurípides se defiendan precisamente de *makrologeîn*, de «pronunciar largos discursos», ya que, en repetidas ocasiones se critica esta actitud de no saber contener con sobriedad los excesos verbales. Así lo hace Teónoe en un momento determinado de la *Helena*:

E. Hel. 1017-1018:

TEÓNOE.—Como **no suelo recomendar los largos discursos**, guardaré silencio sobre lo que me habéis suplicado.

En más de una ocasión, como en el verso 903 del *Orestes*, que luego veremos, se condena y se retrata peyorativamente la imagen del «hombre que no puede estarse con la boca cerrada», porque la actitud que más se elogia es la de la persona que sabe cuándo callar y cuándo expresar sus ideas, haciendo uso del menor número posible de palabras.

No vamos a entrar ahora en el detalle de si Eurípides condena o no ciertos usos de la Retórica a propósito del *makrologeîn* o a propósito de la manipulación demagógica por parte de oradores con pocos escrúpulos morales. Tampoco discutiremos, más allá de comprobarla, la paradoja de que, por otra parte, sus personajes pongan en práctica frecuentemente tales procedimientos, censurados en muchos pasajes.

Una ilustración justamente muy eficaz de esta paradoja la encontramos en una tragedia como *Las Bacantes* que, entre otras cosas, plantea un conflicto entre los valores tradicionales, la antigua religión y el plegarse a pensamientos que no excedan de los límites y capacidades humanas, por una parte, y el desafío de la razón ambiciosa que pretende desentrañar todos los misterios de

⁶² F. Jouan, *op. cit.* p. 12.

lo humano y lo divino, por otra parte. Lo podemos comprobar en este pasaje en que el mítico rey Cadmo y el sabio Tiresias se expresan con estas palabras:

E. Ba. 199-203:

CADMO.—*No desprecio yo a los dioses, como mortal que soy.*

TIRESIAS.—*Ni nos andamos con sutilezas respecto de las divinidades. **Las tradiciones de nuestros padres, que hemos recibido tan antiguas como el comienzo mismo de los tiempos, ningún razonamiento podrá abatirlas, ni siquiera aunque a través de mentes encumbradas llegue a ponerse al descubierto la sabiduría.***

Y hablamos de paradoja porque, por una parte, se defienden los valores y la religión tradicional, y el saber estar del hombre en su justa posición, sin mayores pretensiones de exceder con su razón los límites de lo meramente humano.⁶³ Pero, al mismo tiempo, otros elementos delatan, de una manera evidente, el racionalismo sofístico de la época, la extensión de las artes retóricas y los constantes interrogantes sobre la indefinición de lo divino, sea lo que quiera y pueda ser. Y el hecho de que en esta pieza las cosas no son siempre lo que parecen y que, bajo las apariencias, pueden esconderse realidades más complejas queda, más o menos, puesto en evidencia, sobre todo, en un discurso que pronuncia el sabio Tiresias, a partir del verso 266, con la intención de convencer al rey Penteo de la divinidad de Dioniso, un discurso compuesto, desde luego, con bastante más arte retórica que el que le ha precedido en boca de su oponente Penteo. Tiresias es, por tanto, un defensor acérrimo de los valores tradicionales que se ven amenazados por los nuevos pensadores de la época y, al mismo tiempo, un fiel consumidor de los recursos y habilidades retóricas de dichos nuevos pensadores.⁶⁴

A este respecto, a propósito de que las cosas no son siempre lo que parecen, la crítica eurípidea ya ha señalado el modo en el que Eurípides juega con la realidad, la ilusión y la desilusión. Los conceptos de apariencia y realidad flotan constantemente entre los versos de estos dramas, se entreveran hasta el punto de que mu-

⁶³ Cf. también las palabras del coro en los versos E. Ba. 890 a 896: «¡Que nada superior a las tradiciones se debe jamás reconocer o practicar! ¡Bien pequeño es el coste de creer que esto tiene fuerza, lo que quiera que sea en buena hora lo divino, lo conforme a la ley desde largo tiempo y lo que siempre ha sido así por naturaleza».

⁶⁴ E. R. Dodds, *Euripides. Bacchae*, London, 1960, pp. 95 y 103.

chas veces es imposible trazar una línea divisoria clara, se crean ilusiones de realidad, posteriormente se rompen dichas ilusiones, y no se trata únicamente de alterar nuestra percepción de hechos concretos aislados, al contrario, es todo nuestro conocimiento de la realidad el que se ve alterado. En consecuencia, no hay modo de saber y determinar qué se corresponde con la realidad ya que es posible, incluso, que nada se corresponda con ello. Naturalmente, estamos hablando del universo creado en el drama. En otras palabras, Eurípides crea en ocasiones situaciones que, acto seguido, procede a minar y socavar. De hecho, este modo de actuar puede considerarse una estrategia recurrente en estos dramas de presentación de hechos y situaciones, donde las expectativas iniciales quedan finalmente frustradas.⁶⁵ La huella de Gorgias y, en general, de la sofística, es evidente en este tipo de estrategias que, además de para muchas otras consideraciones, tiene importantes repercusiones para el uso de las artes retóricas en Eurípides.

Vayamos ahora a otra escena. En un momento determinado de la tragedia *Las Troyanas*, tras la retirada de la escena de Cassandra, camino de su nuevo triste destino, aunque triunfal para ella, que constituye la primera imagen de personajes desgraciados, víctima de los horrores de la guerra, que van desfilando ante los ojos de Hécabe, ésta se desploma, cae al suelo y, ante al intento de sus sirvientas por levantarla, Hécabe responde estas palabras:

E. Tr. 466-471:

*HÉCABE. —Dejadme —no se quiere lo que no se quiere, muchachas—, dejad que siga postrada en el suelo. Padecimientos merecedores de esta caída sufro, he sufrido, y aún sufriré. ¡Oh dioses! A malos aliados invoco, mas con todo **apelar a los dioses tiene un algo de apariencia**, cuando a uno de nosotros le alcanza un destino infortunado.*

En estas palabras da la sensación de que Hécabe no oculta el escaso valor real que tiene, al menos para ella, la invocación a los dioses, esos malos aliados, cuando uno se encuentra necesitado de auxilio. Pero, tanto en su sentido religioso⁶⁶ como si se trata de un acto meramente retórico, de elocución verbal, el hecho en sí de verbalizar mediante palabras una invocación divina parece tener

⁶⁵ M. Wright, *Euripides' Escape-Tragedies*, New York, 2005, pp. 285 ss.

⁶⁶ Ch. Sourvinou-Inwood, *Tragedy and Athenian Religion*, New York, 2003, p. 353.

en sí mismo algún tipo de valor, algún tipo de fuerza, que se confía a la palabra, algún tipo de efecto de consuelo.

Desde el punto de vista que venimos apuntando con las consideraciones iniciales sobre la palabra de carácter retórico, aparte del sentido religioso, lo importante de este pasaje es la referencia a una palabra dotada de capacidad de acción, a una palabra que es capaz de hacer cosas, y ésta es la palabra retórica, una palabra que no se reduce a una base acústica con un referente conceptual, sino que es un elemento activo dotado de capacidad de acción.

En la tragedia *Las Fenicias* el conflicto planteado entre los dos hermanos, Eteocles y Polinices, los lleva a celebrar una entrevista personal secreta entre ambos, gracias a la mediación de su madre Yocasta, previa al combate, con la esperanza de comprobar si aún existe la posibilidad de alcanzar algún tipo de acuerdo amistoso y evitar la batalla por el conflicto sucesorio. Casi al final de su intervención, a continuación de la de su hermano Polinices, Eteocles, el que está aposentado en el trono, pronuncia estas palabras vitales para el propósito que nos proponemos, aunque casi absurdas en el contexto del drama, toda vez que el enfrentamiento armado a muerte entre los dos hermanos se ha fraguado ya de forma inevitable. Eteocles dice así:

E. Ph. 516-517:

ETEOCLES.—Todo, en efecto, puede la palabra llevar a término, incluso aquello que el hierro de los enemigos también es capaz de hacer.

Y esta idea está en plena concordancia con el pensamiento del sofista Gorgias que ya hemos apuntado antes: Gorg. B 11.8 D-K «la palabra es un gran soberano, que con pequeñísimo y sumamente insignificante cuerpo lleva a cabo divinísimas obras». Es decir, palabra dotada de capacidad de acción.

Por otra parte, la expresión de la verdad, cuando la razón le asiste a uno, es de naturaleza sencilla y la propia verdad y la razón son el mejor y más convincente argumento. Pero, por el contrario, cuanto más falto de razón se halla un individuo, más necesitado se ve de acudir a todo tipo de argucias y de argumentos enrevesados que sólo tratan de tergiversar las cosas. Esto lo dirá Aristóteles en su momento⁶⁷ pero también lo dice aquí Polinices con estas palabras:

⁶⁷ Arist. *Rh.* 1355a.21, «la Retórica es útil porque por naturaleza son más fuertes la verdad y la justicia que sus contrarios». También Arist. *Rh.*

E. Ph. 469-472:

POLINICES.—*La expresión de la verdad es de naturaleza sencilla y lo legítimo no necesita de complejas explicaciones, pues tiene en sí la justa medida de los hechos. El discurso injusto, en cambio, está enfermo en sí mismo y se ve necesitado de habilidosas medicinas.*

Ideas de este tipo las vemos también perfectamente reflejadas en la tragedia *Orestes*. En uno de los momentos de la pieza, un testigo presencial del juicio que se ha celebrado en Argos sobre el destino del matricida Orestes nos va contando, en función de mensajero, qué ha pasado en el juicio y cómo se han ido desarrollando las diversas intervenciones a favor o en contra de Orestes. En concreto se despacha con frases como éstas:

E. Or. 889-892:

Taltibio [...] habló, siempre bajo el amparo de los poderosos, con un doble lenguaje. Por una parte, mostraba su admiración hacia tu padre pero, por otra parte, no daba su aprobación a tu hermano, al tiempo que intentaba hacer pasar enrevesadamente malas razones por buenas.

Aquí se observa diáfananamente este modo de proceder propio de quien no tiene argumentos y de quien no actúa con honestidad.⁶⁸ El relato de este testigo presencial nos sigue planteando una evolución muy interesante de las intervenciones que se van produciendo en el juicio. En efecto, un poco más adelante:

E. Or. 902-911:

Seguido de éste se levanta también un hombre de éstos que no pueden estar con la boca cerrada, fuerte por su insolente coraje, un argivo no argivo, colado de rondón, confiado en el alboroto y en la libertad de expresión de los ignorantes, capaz de convencerles de precipitarse a cualquier disparate. Lo cierto es que el hecho de que alguien, amable por sus palabras pero albergando malas intenciones, consiga convencer a la plebe, es un gran mal para el estado.

Aquí tenemos expresado, en estas palabras, algo capital, algo que incide directamente en la vida cotidiana de la Atenas democrática contemporánea de Eurípides; algo que afectaba al funcionamiento de las instituciones democráticas y al desarrollo de la vida política ateniense: la demagogia, la capacidad de convencer y conducir la voluntad popular adonde uno quiera con argumentos de corte demagógico y populista, al margen de la auténtica conveniencia o no

1355a.37, «los asuntos en cuestión no se presentan de la misma manera, sino que siempre lo verdadero y lo mejor por naturaleza son más contundentes y más persuasivos».

⁶⁸ C. W. Willink, *Eurípides. Orestes*, New York, 1986, p. 229.

al estado. La crítica al orador demagogo es un lugar común francamente dilecto en Eurípides y otros escritores contemporáneos, si bien el tópico viene de antiguo.⁶⁹

Esta descripción de intervenciones alcanza su punto álgido poco más adelante:

E. Or. 917-922:

Entonces otro individuo se puso en pie y dijo justamente lo contrario.⁷⁰ Por el aspecto de su cuerpo no era un hombre agraciado a la vista, pero sí valeroso, de esos que frecuentan poco la ciudad y la plaza pública, un labrador, justo los que se bastan para salvar al país, inteligente cuando quiere entrar en conversación, que lleva una vida irreprochable e intachable.

Desde luego, a la luz de manifestaciones de este estilo se hace difícil, cuando menos, adscribir a Eurípides el poeta un posicionamiento intelectual constante y definido, en términos rigurosos, respecto de su ideología o sus convicciones sobre la Retórica. Ni Aristófanes en sus comedias alaba con mayor pasión a este tipo de individuos como el aquí retratado. A la luz de estas palabras se entiende mucho mejor todavía la cita que hemos recogido antes de la tragedias *Las Fenicias*:

E. Ph. 469-472:

POLINICES. –La expresión de la verdad es de naturaleza sencilla y lo legítimo no necesita de complejas explicaciones, pues tiene en sí la justa medida de los hechos. El discurso injusto, en cambio, está enfermo en sí mismo y se ve necesitado de habilidosas medicinas.

En efecto, precisamente este tipo de argumentación al que se le da aquí el nombre de *discurso injusto* es uno de los ingredientes principales de la comedia *Las Nubes* de Aristófanes que, en general, también tiende a condenar los excesos de la Retórica demagógica y a ensalzar el ideal de sencillez del sencillo labriego del Ática, que tiene muy poco que ver con la sofisticada clase intelectual de Atenas. Todo esto, sumado a muchos más testimonios coherentes en esta línea dentro de la producción dramática de Eurípides, nos sitúa a este Eurípides mucho menos próximo a sofistas como Pro-

⁶⁹ C. W. Willink, *op. cit.* p. 231.

⁷⁰ Planea aquí de forma muy visible la concepción retórica que, según Aristóteles, en Arist. *Rh.* 1357a.24, afirma que «la mayor parte de los asuntos sobre los que versan los juicios y las especulaciones admiten ser también de otro modo», ya que poco más adelante, en Arist. *Rh.* 1357a.34, comenta asimismo que «lo verosímil es lo que llega a ser en términos generales [...] lo que admite ser de otro modo».

tágoras que a Aristófanes o a un ciudadano medio ateniense, como ya ha señalado François Jouan.⁷¹ Y esto parece ser así por más que Aristófanes no cese de ridiculizar constantemente a Eurípides, como si estuviese en las antípodas de su ideología y pensamiento político, en algunos puntos con paralela injusticia a la parodia, por ejemplo, del Sócrates aristofánico.

Lo cierto es, como hemos ido viendo, al margen de especulaciones sobre la auténtica ideología de Eurípides, que estas diversas peroratas, al igual que los discursos que encontramos en Tucídides, revelan buenas artes retóricas de enfrentamiento dialéctico, como ha puesto de relieve Jacqueline de Romilly.⁷² Otra cuestión es plantearse por qué Eurípides detiene la acción en tantas ocasiones para dejar debatir a sus personajes, principalmente en el *agón* pero también fuera de él. Algo de esto ya hemos anticipado antes a propósito de la «politonalidad» de la que habla B. Goward⁷³ y sobre ello volveremos en breve.

CONCLUSIONES

A partir de este momento, pues, vamos a tratar de recoger algunas de las ideas que hemos ido dejando diseminadas en las páginas precedentes, con vistas a reformularlas, en clave de conclusión.

a) La materia tradicional de la que se surte la Tragedia griega en sus temas

Se ha hablado antes del carácter paradigmático de los mitos y se ha visto, en este sentido, cómo el poeta Eurípides, al igual que sus compañeros de profesión, aprovechaba todo este material que le proporciona el universo mítico, aprovechándose además de la ventaja que supone el hecho de que, en términos generales, este material era bien conocido por los espectadores de la época.

Sin lugar a dudas, este hecho le facilita al autor teatral enormemente su tarea porque basta con dejar caer un par de alusiones a la trama mítica para que, de inmediato, el auditorio conozca la historia a la que se va a referir, sus personajes, que son bien conocidos, sus circunstancias, los antecedentes, etc. Esta ventaja le

⁷¹ F. Jouan, *op. cit.* p. 13.

⁷² J. de Romilly, *La modernité d'Euripide*, Paris, 1986, p. 121.

⁷³ B. Goward, *Telling Tragedy. Narrative Technique in Aeschylus, Sophocles and Euripides*, London, 1999, p. 128.

permite al autor teatral abordar de una manera más directa el conflicto dramático, sin tener que representar ante su auditorio todos los elementos argumentales y escénicos que nos llevan al conflicto en cuestión.⁷⁴

Luego, por una parte, el hecho de basar la trama teatral de la Tragedia ateniense en historias de su universo mítico es algo que comporta evidentes beneficios. Pero es que, además, en virtud del carácter paradigmático del mito y de su carácter legendario, ajeno al rigor histórico, se podía, perfectamente, como hemos visto, hacer pasar a un rey legendario de Atenas como el fundador de la democracia y el defensor desinteresado de la justicia y los derechos humanos; y se podía proyectar esa misma imagen sobre la Atenas contemporánea en la que se estaba representando la pieza, en una perfecta y bien tramada alianza entre mito, literatura y política. La aparente contrapartida, por el contrario, derivada directamente de esta ventaja de dramatizar hechos procedentes del universo legendario,⁷⁵ es justamente la dificultad de innovar, de proponer evoluciones o resoluciones ajenas por completo a la historia tradicional. Así se explica el contenido del fragmento 191 del cómico Antifanes en estos términos: «la Tragedia es un tipo de poesía afortunado en todos los aspectos, en primer lugar porque sus argumentos son conocidos por los espectadores antes incluso de que alguien tome la palabra, de modo que el poeta sólo ha de recordarlos». En ese mismo sentido se expresa Aristóteles en la *Poética*, *Po.* 1453b.22-26, «no es posible, por consiguiente, alterar las historias transmitidas tradicionalmente. Me estoy refiriendo, por ejemplo, a que Clitemestra resulta asesinada por Orestes y Erifila por Alcmeón. Pero también es preciso ser creativo y hacer buen uso del material transmitido».

De modo que, aunque con frecuencia se ha dicho que Eurípides gusta de introducir novedades en el tratamiento del mito y experimentar nuevas posibilidades, lo cual se cumple hasta cierto punto⁷⁶ dentro de su afición a desafiar las convenciones impuestas, lo cierto es que esta convención dramática impone una serie de restricciones temáticas que no permiten soluciones completamente

⁷⁴ Las estrategias narrativas de Eurípides en este sentido han sido bien estudiadas por B. Goward, *op. cit.* pp. 127 ss.

⁷⁵ M. Wright, *op. cit.* p. 60.

⁷⁶ M. Wright, *op. cit.* p. 59.

inusitadas ni desenlaces contrarios al ideario tradicional que los espectadores pueden reconocer en el proceso de *imitación* poética. Páginas atrás ya hemos comentado algo al respecto.

Así, por ejemplo, la única humillación que ha sufrido la Electra de Sófocles es la de verse reducida a la impotencia y a consumirse obsesivamente entre sentimientos de odio. Ahora bien, la Electra eurípidea,⁷⁷ tras ver cómo su madre se ha casado con el asesino de su propio padre, ha sido expulsada de su hogar y se ha visto obligada a vivir en una humilde morada en el campo, en las fronteras más alejadas del país, casada con un pobre hombre muy honrado, que la respeta escrupulosamente, pero que, a la postre, no es más que un simple campesino sin ningún brillo familiar, no un rey o un príncipe, que es lo que rectamente le hubiese cuadrado, de acuerdo con su noble linaje. Al comienzo de la obra la vemos incluso cargando con un cántaro para ir a por agua al río y entregada a las faenas domésticas del hogar, pero no, como ella misma expresa, porque así se lo exijan sus condiciones de indigencia, sino para intensificar a ojos de los dioses las humillaciones a las que se ve sujeta. También en *Las Fenicias*, en la versión que nos presenta Eurípides de los hechos,⁷⁸ Edipo no ha muerto en las fechas en que se propone la acción, sino que se halla recluido en el interior del palacio por obra de sus hijos que, tras conocer las oprobiosas bodas de su padre con su propia madre, optan por esta forzosa reclusión del ya anciano Edipo a fin de ocultar lo más celosamente posible semejante mancha para la familia. El pobre hombre, cegado por su propia mano, descarga entonces contra sus hijos feroces maldiciones que, tristemente, acabarán tomando cumplido cumplimiento. Asimismo continúa con vida la madre y esposa Yocasta, junto a su esposo e hijo, y será ella quien tratará de hacer lo imposible por lograr una reconciliación entre sus hijos, a fin de evitar el enfrentamiento en singular combate que, efectivamente, al final de la pieza acabará con la vida de ambos. Es en ese momento, sobre los cadáveres de sus dos hijos, cuando Yocasta suicidándose hunde una espada en sus entrañas para caer muerta junto a sus malditos hijos. En la versión sofoclea, sin embargo, Yocasta terminaba con su vida al enterarse de la auténtica identidad de su espo-

⁷⁷ J. M. Labiano *Eurípides. Tragedias II*, Madrid, 1999.

⁷⁸ J. M. Labiano, *Eurípides, Tragedias III*, Madrid, 2000.

so Edipo, su hijo en realidad. Estos hechos, tal como los introduce Eurípides, son una importante innovación por su parte. Pero, aun así y todo, se trata siempre de innovaciones poco radicales. Así lo exigen las convenciones del género.⁷⁹

Claro está que esta convención no es algo meramente arbitrario sino que, como explica Aristóteles en la *Poética*, obedece al hecho de que el hombre obtiene placer de la contemplación de las imágenes que imitan la realidad, aun cuando se trate de hechos desagradables. Así lo expresa Aristóteles, *Po.* 1448b.5-12: «en efecto, el hecho de imitar es connatural al hombre desde niño y en esto difiere del resto de animales, en que es hábil para imitar en sumo grado y forja sus primeros conocimientos a través de la imitación. Y también les es connatural a todos el regocijarse en las imitaciones, y prueba de esto es lo que sucede de hecho, a saber, cosas que vemos en sí mismas con desagrado, sus imágenes trazadas con la mayor exactitud nos regocijamos al verlas, por ejemplo, las formas de los animales más detestables o los cadáveres». Y poco más adelante comenta: Arist. *Po.* 1448b.15-19, «por eso, en efecto, se regocijan al ver las imágenes, porque resulta que, al contemplarlas, aprenden y obtienen conclusiones sobre qué es cada cosa, por ejemplo, ese individuo es el fulano en cuestión. Ya que, si se da el caso de que uno no ha visto previamente la cosa, no producirá entonces placer en cuanto imitación sino por su ejecución, o por el color, o por alguna otra causa de ese estilo».

De modo que, desde el punto de vista de Aristóteles, el hecho de reconocer la materia imitada tiene una importancia de orden capital en la experiencia de degustación de la obra de arte. Éste es un argumento más para que las innovaciones temáticas en la Tragedia griega sean limitadas, ya que «no es posible, por consiguiente, alterar las historias transmitidas tradicionalmente. Me estoy refiriendo, por ejemplo, a que Clitemestra resulta asesinada por Orestes y Erifila por Alcmeón. Pero también es preciso ser creativo y hacer buen uso del material transmitido».⁸⁰ Una vez bien aclarado este aspecto, por otra parte bien conocido en el que no hemos aportado ninguna novedad, en breve comentaremos qué relevancia tiene esta aparente constricción temática para el uso de

⁷⁹ J. Duchemine, *op. cit.* p. 248 y C. Collard, *op. cit.* p. 58 (= 2003: 64).

⁸⁰ Arist. *Po.* 1453b.22-26.

la Retórica por parte de Eurípides, dentro del objetivo general que nos proponemos.

b) Retórica: comunicación para la acción

Y ya, de paso, hemos visto también que mito, literatura y política se combinan, asimismo, con gran eficacia, con otro ingrediente, la Retórica, que se identifica en este mundo helénico con una palabra o una serie de artes discursivas y comunicativas dotadas de una enorme **capacidad de acción y persuasión**. La Retórica que hemos podido ver en estas páginas —ya lo sabíamos— sirve tanto de técnica formal, con que los dramaturgos construyen sus piezas teatrales, haciendo expresarse a sus personajes retóricamente, como de tema de conversación, de debate, o de reflexión.

c) La paradoja de la Retórica en Eurípides

Luego esto de la Retórica es algo con lo que se puede jugar porque, desde un punto de vista dramático, ofrece muchas posibilidades.

Es, no obstante, paradójico, por ejemplo, que los personajes de Eurípides afirmen en sus tragedias que a través de la palabra puede lograrse todo, y que, por esta razón, sus obras estén llenas de situaciones en las que aparecen individuos tratando de solventar sus diferencias por medio de debates verbales. Pero lo curioso es que, aunque se afirme una y otra vez que a través de la palabra todo puede arreglarse y lograrse, luego resulta que no hay prácticamente una sola situación en estas tragedias en las que se arregle un solo conflicto por medio de la palabra.

Una excepción es, por ejemplo, el caso de la *Helena*, a partir de los versos 894 y siguientes, cuando esta misma, Helena, y su esposo Menelao consiguen convencer con sendos discursos a Teónoe, la hija del rey Proteo, para que no entregue a Menelao a manos de su hermano Teoclímeno, tal como éste se lo tiene ordenado.⁸¹ En efecto, Teónoe se deja convencer en estos términos:

E. *Hel.* 998-1006:

TEÓNOE.—*Yo soy piadosa por naturaleza y quiero continuar siéndolo. Me aprecio a mí misma y no sería capaz de manchar la gloria de mi padre, ni a mi hermano le concedería un favor a raíz del cual la imagen pública de mi reputación se viese negativamente afectada. Hay en mi interior, en mi naturaleza, un gran santuario de justicia, y por haber recibido este don de Nereo,*

⁸¹ J. de Romilly, *op. cit.* p. 171.

Menelao, intentaré salvarte. Inclinaré mi voto en la misma dirección que Hera, toda vez que quiere ella favorecerte.

Es decir, los personajes enfrentados dialogan para solucionar su problema, porque se afirma que así se arregla todo, pero luego nunca sucede así, sino que el enfrentamiento aún se agranda más y se acaba por llegar a situaciones límite de auténtico carácter y dimensión trágica, que, por otra parte, es de lo que se trata dentro de una Tragedia.

Pero esta paradoja puede tener su explicación dramática. Por un lado, Eurípides forma parte de estos nuevos intelectuales que, posiblemente, creen en esta palabra retórica dotada de capacidad de acción. En ese sentido, por eso hace dialogar y debatir retóricamente a sus personajes, aunque tampoco ha de deducirse de ello, necesariamente, que ni Eurípides ni ningún poeta comulgue ideológicamente con el *corpus* doctrinal de estos nuevos intelectuales, los sofistas. Prueba de ello son los abundantes testimonios en los propios textos euripideos que apuntan en la dirección contraria. Pero de esta cuestión ya se ha hablado.

Pero, por otra parte, —lo que queremos destacar— Eurípides es un autor dramático que compone tragedias, así que vamos a imaginarnos la siguiente situación:⁸² si gracias al poder de la palabra, los dos hijos de Edipo, Eteocles y Polinices, hubiesen solucionado sus diferencias en la tragedia *Las Fenicias*, —que para eso han mantenido una larga conversación—, de inmediato se habría acabado el conflicto trágico y toda la serie de trágicas consecuencias derivadas a partir de su enfrentamiento, incluida su propia muerte a manos el uno del otro, el suicidio de su madre tras contemplar tal espectáculo, y el destierro del pobre anciano Edipo, ya ciego, en compañía tan sólo de su hija Antígona. Como muy bien ha puesto de relieve Jacqueline de Romilly, «hay en Eurípides un importante desacuerdo entre la búsqueda del patetismo y el desarrollo de reflexiones intelectuales»,⁸³ si bien aclara más adelante que «este lujo de Retórica e ideas no perjudica al patetismo sino que se alía con él y le sirve». En efecto, «el fracaso de un argumento tan ardiente y tan convincente es eminentemente trágico; y el valor del argumento contribuye a volverlo tal».⁸⁴

⁸² J. de Romilly, *op. cit.* p. 166, cf. pp. 160 ss. para otros ejemplos.

⁸³ J. de Romilly, *op. cit.* p. 155.

⁸⁴ J. de Romilly, *op. cit.* p. 172.

Es decir, a Eurípides le gusta representar sobre el escenario a la Retórica en plena acción, pero luego le resulta mucho más conveniente y productivo, desde un punto de vista dramático, hacerla fracasar porque entonces, de lo contrario, se le arreglarían todos los problemas y se acabarían la tragedia, las situaciones al límite de resistencia y los desencuentros irreductibles que configuran el carácter trágico de una tragedia.

De manera que, según han ido mostrando en los últimos tiempos los estudiosos de Eurípides, la presencia de la Retórica en sus tragedias no es algo superfluo, estéril o inorgánico en el conjunto de la pieza,⁸⁵ sino que suele cumplir una función dentro de la compleja estructura dramática de sus tragedias, bien por contener elementos relevantes respecto del tema de mayor calado de la pieza,⁸⁶ bien por contribuir a la caracterización dramática del personaje que discursa retóricamente,⁸⁷ bien por influir en el desarrollo de la acción.

Por más que la Retórica fracase —de lo cual no podemos inferir necesariamente que el propio Eurípides desconfiase de ella—, cuanto más se parecen sus argumentaciones a los discursos y temas candentes de la Atenas del momento, tanto más despiertan en los espectadores la ilusión de actualidad.⁸⁸ Lo cual es un éxito dramático.

Porque conviene tener en cuenta que no podemos considerar los debates agónicos, estrictamente, como un mero juego retórico, o un elemento autónomo y accesorio mal integrado en el curso del drama, que no tiene en cuenta la presencia del público, sino todo lo contrario: esta Retórica se ejerce y se despliega de cara al público y para el público,⁸⁹ bien integrada en el armazón dramático, porque sólo así funciona y consigue su buscado efecto de aumentar e intensificar el patetismo trágico, como vamos a ver. Heracles, por ejemplo, pronuncia en la tragedia homónima el siguiente ale-

⁸⁵ C. Collard, *op. cit.* p. 64 (= 2003: 71). J. A. López Férrez, *op. cit.* p. 60.

⁸⁶ C. Collard, *op. cit.* p. 61 (= 2003: 68).

⁸⁷ D. J. Conacher, *op. cit.* p. 5 y, especialmente, p. 25 (= 2003: 81 y, especialmente, 101).

⁸⁸ C. Collard, *op. cit.* p. 63-64 (= 2003: 70-71). J. A. López Férrez, *op. cit.* p. 60.

⁸⁹ S. Goldhill, *op. cit.* p. 149.

gato de defensa de los dioses ante el público, entre los versos 1341 a 1346:

E. HF 1341-1346:

HERACLES.—Yo, que los dioses desean el lecho que no les está permitido, no lo creo, ni que cubran de cadenas sus manos, nunca lo he creído y nunca me convencerán de ello, ni que uno se convierte en señor de otro, pues un dios, si realmente es un dios, no tiene necesidad de nada. Ésos son cuentos desafortunados de poetas.

Pues bien, dicho alegato no tendría ninguna importancia y efecto, en la dirección deseada, si el público, por una parte, no supiese perfectamente que Heracles es fruto de uno de estos amores prohibidos y, por otra parte, si el público no hubiese visto en acción, versos más atrás, a Iris y Locura infundiéndole una locura infanticida: pero el público sabe lo que sabe (gracias a la función de rápida evocación del mito) y ha visto lo que ha visto, de manera que no puede menos que estar escandalizado y ofendido. El efecto se ha conseguido.

Y veamos la palinodia de Helena en los versos 71 a 80 del *Orestes*, disculpándose por la trama troyana y compadeciéndose de sus sobrinos Orestes y Electra, cuando dice:

E. Or. 71-80:

HELENA.—¡Oh, hija de Clitemestra y de Agamenón, Electra, doncella a estas alturas, después de tan largo lapso de tiempo! **¿Cómo estás, pobrecita?** ¿Y tu hermano Orestes, ese desdichado, asesino de su madre? [...] Me lamento por la muerte de Clitemestra, mi hermana, a la que no he visto desde que marché navegando a Troya, en el estado en que me embarqué, **impulsada por un loco destino decidido por los dioses**. Y ahora que me veo privada de ella, lloro con ayes por su sino.

A las que siguen las palabras con que ordena a su hija que lleve a la tumba de su difunta hermana una serie de ofrendas votivas:

E. Or. 112-115:

HELENA.—¡Hija, sal fuera, Hermione, delante de casa, y coge entre tus manos estas libaciones y estos cabellos míos! Ve junto al sepulcro de Clitemestra y derrama esta bebida de leche y miel y esta espuma de vino.

Todas estas palabras resultarían conmovedoras en el retrato de Helena e, incluso, convincentes, si no se produjese de cara al público un hecho que Electra menciona nada más abandonar Helena la escena:

E. Or. 128-130:

HELENA.—¿Habéis visto **cómo se ha cortado el cabello, sólo en las puntas**, para preservar su hermosura? Sigue siendo **la mujer de antes**. ¡Así los dioses te aborrezcan, por causar mi perdición, la de éste (sc. Orestes) y la de toda la Hélade!

Luego, retomando la cuestión de esta presencia de la Retórica, la paradoja en Eurípides tiene su explicación: por un momento la eficacia de la Retórica todopoderosa parece que va a solucionar todo el problema, de manera pacífica y argumentada, pero cuando ya todo parece estar casi resuelto, se desata de nuevo el conflicto trágico y, entonces, la desgracia del hombre, sometido a una tensión inimaginable, dentro de una situación insostenible, cobra mucho mayor realce y gana en intensidad, en contraste con la situación anterior en la que parecía que se iba a imponer la luz de la Retórica y el sentido de lo razonable. Luego con la combinación de Retórica y literatura, lo que se consigue es explotar, aún más, las posibilidades dramáticas de la Tragedia griega.

En este sentido, la Retórica en Eurípides actúa como utopía posible pero no realizada, no consumada por muy poco, que explota las posibilidades dramáticas de la acción. Se pone la miel en los labios, casi se convence al auditorio de que el desenlace va a ser otro distinto que el tradicional, pero, vapuleando y sacudiendo las emociones del público sin piedad, conduciendo las emociones del público de un extremo a otro mediante violentas convulsiones —que no hacen otra cosa que explotar e intensificar la gama de matices de emoción que pueden experimentar los individuos—⁹⁰ se vuelve a llevar la acción repentinamente al otro extremo y todo se ejecuta, finalmente, conforme al mito, casi contra toda previsión ya y esperanza.⁹¹

De esta manera, se le da a la trama de la pieza un componente de novedad posible, que casi se llega a rozar con los dedos, un desenlace inesperado que, finalmente, no se consolida. La Comedia, en cambio, sí ejecuta utopías innovadoras.⁹² Esto es prueba del fortísimo peso de la tradición en la trama trágica y en las convenciones del género, lo cual, al mismo tiempo, aún destaca más el intento de innovación de Eurípides que, lejos de considerar este aspecto tradicional como una limitación severa para la creatividad

⁹⁰ Ya se han recogido antes las palabras de Jacqueline de Romilly (*op. cit.* p. 172): «el fracaso de un argumento tan ardiente y tan convincente es eminentemente trágico; y el valor del argumento contribuye a volverlo tal».

⁹¹ B Goward, *op. cit.* p. 125.

⁹² A. López Eire, «Comedia política y utopía», *Cuadernos de Investigación filológica* 10 (1984), p. 137.

de autor y el desarrollo dramático de la Tragedia, lo explota, con la mediación de la Retórica, con vistas a ampliar, precisamente, las posibilidades dramáticas del género. G. Murray⁹³ afirma que «en cuanto a especulación, es (sc. Eurípides) un crítico y un francotirador; pero en cuanto a la forma artística es esencialmente un tradicionalista. Aún parece enamorado de las rigideces formales en que opera. Llegó a desarrollar las capacidades implícitas en estas formas hasta extremos nunca soñados, pero nunca rompió los moldes». Efectivamente, desde el punto de vista formal, otras licencias aparte, Eurípides no rompe el molde hasta el extremo de ejecutar un desenlace radicalmente nuevo del esperado pero, aún así, cuenta con amplios márgenes de tratamiento que no desaprovecha en modo alguno.

En este sentido, parece verosímil pensar, como hace Taplin,⁹⁴ que los espectadores no acudían al teatro conociendo al detalle todos los pormenores de la historia mítica que se les iba a representar, toda vez que, dentro de este marco mítico, existe efectivamente para los dramaturgos margen de acción e, incluso, margen de innovación, en buena parte porque estas sagas míticas no tienen el carácter de verdad histórica.⁹⁵ Pero aun resistiéndose a aceptar este margen de innovación, lo cierto es que la simple historia mítica no es lo esencial para el éxito o el fracaso del drama, ya que el marco mítico es el mismo para los buenos y los malos dramaturgos, sino el tratamiento de los hechos, la composición del drama.⁹⁶ La limitación temática no lo es tanto, por cuanto, de ser así, los espectadores no acudirían al teatro a ver las mismas representaciones de los mismos hechos: los espectadores no conocían de antemano qué sección de la trama mítica, qué versión, qué innovaciones, qué tratamiento, qué relieve de los hechos, qué secuencia de los mismos, qué música, qué coro, etc. iba el autor a sacar a escena.⁹⁷ La Retórica se revela, por tanto, en este sentido, dentro del elenco de recursos con que el poeta puede influir decisivamente en el tratamiento de la materia temática, como un instrumento esencial para perfilar y trabajar el tratamiento escénico de la

⁹³ G. Murray, *op. cit.* pp. 15-6.

⁹⁴ O. Taplin, *op. cit.* pp. 162-4.

⁹⁵ L. Edmunds, *op. cit.* p. 15.

⁹⁶ O. Taplin, *op. cit.* p. 163.

⁹⁷ O. Taplin, *op. cit.* p. 164.

acción dramática, con vistas a aportar un posible ingrediente de innovación y variedad en el drama. De nuevo, Eurípides parece desafiar las convenciones del género sin consumir su ruptura.⁹⁸ En palabras de Jacqueline de Romilly, «así pueden reconciliarse su gusto por la *sophia* y su desconfianza a ese respecto; y así pueden reconciliarse su racionalismo, que es real, y su irracionalismo, que no lo es menos».⁹⁹

Luego, junto al peso de la tradición, hay margen para la innovación y esto se consigue, entre otros procedimientos, mediante la participación de la Retórica. Pero esta Retórica no tiene tanto que ver con los posicionamientos intelectuales de Eurípides, como con su repertorio de técnicas teatrales en calidad de poeta y dramaturgo.

La Retórica, por tanto, es algo que ha penetrado profundamente en esta época en la sociedad y en la literatura en múltiples aspectos, tanto como elemento formal de composición, como elemento temático de debate, procedimiento de argumentación, desencadenante de sentimientos exacerbados, etc. Particularmente hemos visto, en el caso que nos ocupa, que ha penetrado en la literatura para perfeccionar las técnicas dramáticas y literarias con las nuevas posibilidades que esta comunicación retórica abre a la Tragedia, constreñida por severas convenciones de género pero, en no menor medida, con fuertes márgenes de creatividad que Eurípides trata de aprovechar al máximo con gran talento. En suma, es lo que podemos calificar de uso dramático de la Retórica por parte de Eurípides con vistas a la efectividad teatral.

⁹⁸ No estamos de acuerdo del todo, por tanto, con la afirmación de que Eurípides crea «un nuevo tipo de tragedia que *rompe con la tradición*» (la cursiva es nuestra), contenida en J. Ritoré Ponce, «Tragedia y retórica», en M. Brioso y A. Villarrubia (eds.), *Aspectos del teatro griego antiguo*, Sevilla, 2005, p. 135. Al igual que tampoco compartimos, por razones evidentes para quien haya leído las páginas precedentes, los siguientes juicios, ligeramente excesivos: J. Ritoré, *op. cit.* p.139, «estos agones no son a veces más que la traslación a la escena de los discursos enfrentados de los sofistas, *difícilmente justificables desde el punto de vista teatral* [...] no queremos terminar este repaso del Eurípides «retórico» sin citar el *artificio más extradramático* de todos, en el que la acción queda absolutamente marginada e impera el *puro y gratuito gusto por el debate sofisticado*» (de nuevo las cursivas son nuestras).

⁹⁹ J. de Romilly, *op. cit.* p. 176.

BIBLIOGRAFÍA

- ALBINI, U., «Euripide e le pretese della retorica», *La parola del passato* 40 (1985), pp. 354-360.
- CALOGERO, G., *Studien über den Eleatismus*, Hildesheim, 1970 (trad. alemana).
- CLASSEN, C. J., *Sophistik*, Darmstadt, 1976.
- COLLARD, C., «Formal debates in Euripides' Drama», en J. Mossman (ed.), *Oxford Readings in Classical Studies. Euripides*, New York, 2003, pp. 64-80 (versión levemente corregida de C. Collard, «Formal debates in Euripides's Drama», *G&R* 22 (1975), pp. 58-71).
- CONACHER, D. J., *Euripides and the Sophists*, London, 1998.
- , «Rhetoric and relevance in Euripidean Drama», en J. Mossman (ed.), *Oxford Readings in Classical Studies. Euripides*, New York, 2003, pp. 81-101 (= D. J. Conacher, «Rhetoric and relevance in Euripidean Drama», *AJPh* 102 (1981), pp. 3-25).
- CORTÉS GABAUDAN, F., *Fórmulas retóricas de la oratoria judicial ática*, Salamanca, 1986.
- DIELS, H., «Gorgias und Empedokles», en C. J. Classen, *Sophistik*, Darmstadt, 1976, pp. 351-383.
- DODDS, E. R., *Euripides. Bacchae*, London, 1960.
- , *Gorgias*, London, 1971.
- DUCHEMIN, J., «Les origines populaires et paysannes de l'agon tragique», *Dioniso* 43 (1945), pp. 247-276.
- DUPRÉEL, E., *Les sophistes. Protagoras, Gorgias, Prodicus, Hippias*, Neuchâtel, 1980.
- EASTERLING, P. E., (ed.), *The Cambridge Companion to Greek Tragedy*, Cambridge, 1997.
- EDMUNDS, L., (ed.), *Approaches to Greek Myth*, Baltimore, 1990.
- GOEBEL, G.H., *Early Greek Rhetorical Theory and Practice: Proof and Arrangement in the Speeches of Antiphon and Euripides*, Dissertation, Michigan, 1990.
- GOLDHILL, S., «The language of tragedy: rhetoric and communication», en P. E. Easterling (ed.) 1997: pp. 127-150.
- GOMPERZ, H., *Sophistik und Rhetorik*, Stuttgart, 1965 (reimpr. de Leipzig-Berlin, 1912).
- , «Sophistik und Rhetorik», en C. J. Classen, *Sophistik*, Darmstadt, 1976, pp. 21-37 (= H. Gomperz, «Sophistik und Rhetorik», en H. Gomperz, *Sophistik und Rhetorik*, Stuttgart, 1965, pp. 35-49).

- GOWARD, B., *Telling Tragedy. Narrative Technique in Aeschylus, Sophocles and Euripides*, London, 1999.
- GREGORY, J., «The power of language in Euripides's *Troades*», *Eranos* 84 (1986), pp. 1-9.
- GUTHRIE, W. K. C., *Historia de la filosofía griega*, vol. II, Madrid, 1986 (trad. española).
- , *Historia de la filosofía griega*, vol. III, Madrid, 1988 (trad. española).
- JOUAN, F., «Euripide et la rhétorique», *LEC* 52 (1984), 3-13.
- KANNICHT, R., *Tragicorum Graecorum Fragmenta*, Vol. V *Euripides*, Göttingen, 2004.
- LABIANO ILUNDAIN, J. M., *Eurípides. Tragedias II*, Madrid, 1999.
- , *Eurípides, Tragedias III*, Madrid, 2000.
- LONG, T., «Understanding Comic Action in Aristophanes», *CW* 70 (1976), 1-8.
- LÓPEZ EIRE, A., «Comedia política y utopía», *Cuadernos de Investigación filológica* 10 (1984), pp. 137-174.
- , «La léxis de la Tragedia según la *Poética* de Aristóteles», *Helmantica*, Tomo 44, n° 133-135 (1993), pp. 91-131.
- , «Reflexiones sobre el origen y desarrollo de la antigua retórica griega (1° parte)», *LOGO* n° 4 (2003), pp. 105-128.
- LÓPEZ FÉREZ, J. A., «Retórica y tragedia en Eurípides», en *Investigaciones semióticas III. Retórica y lenguajes*, Actas del III Simposio internacional de la Asociación española de semiótica, celebrado en Madrid durante los días 5, 6 y 7 de diciembre de 1998, UNED, Vol. II, 1990, pp. 57-71.
- LUPHER, D. A., *Persuasion and Politics in Euripides*, Dissertation, Michigan, 1990.
- LLOYD, M., *The Agon in Euripides*, New York, 1992.
- MACLEOD, C. W., «Politics and the Oresteia», *JHS* 102 (1982), pp. 124-144.
- MELERO BELLIDO, A., *Sofistas. Testimonios y fragmentos*, Madrid, 1996.
- MOSSMAN, J., (ed.), *Oxford Readings in Classical Studies. Euripides*, New York, 2003.
- MURRAY, G., *Eurípides y su época*, México, 1951 (trad. esp. de *Euripides and his age*, London 1946²).
- NESTLE, W., *Euripides. Der Dichter der griechischen Aufklärung*, Aalen, 1985 (1901¹).
- NEWIGER, H. J., *Untersuchungen zu Gorgias's Schrift Über das Nichtseiende*, Berlin, 1973.

- RITORÉ PONCE, J., «Tragedia y retórica», en M. Brioso y A. Villarrubia (eds.), *Aspectos del teatro griego antiguo*, Sevilla, 2005, pp. 121-141.
- ROMILLY, J. de, *La modernité d'Euripide*, Paris, 1986.
- SOURVINOU-INWOOD, Ch., *Tragedy and Athenian Religion*, New York, 2003.
- TAPLIN, O., *Greek Tragedy in Action*, London 2003² (1978¹).
- USHER, S., *Greek Oratory*, New York, 1999.
- WARDY, R., *The Birth of Rhetoric*, New York, 1996.
- WILLINK, C. W., *Euripides. Orestes*, New York, 1986.
- WRIGHT, M., *Euripides' Escape-Tragedies*, New York, 2005.

LABIANO ILUNDAIN, Juan Miguel, «Observaciones sobre Eurípides y su uso dramático de la Retórica», *SPhV* 9 (2006), pp. 1-41.

RESUMEN

En este artículo el autor trata de señalar y apoyar la idea de que Eurípides hace un uso dramático de la Retórica y las técnicas de persuasión de la Sofística para innovar y mejorar, en la medida de lo posible, el desarrollo de la acción dramática dentro de las convenciones dramáticas de la Tragedia griega de su tiempo.

PALABRAS CLAVE: Eurípides, Retórica.

ABSTRACT

In this paper the author tries to point out and give support to the idea of a dramatic usage of Rhetoric and persuasive strategies of the Sophistic by Euripides, in order to innovate and improve the development of tragic action, as far as possible, within dramatic conventions of the Greek Tragedy of his age.

KEYWORDS: Euripides, Rhetoric.

